



Fiestas de Réquiem

Trabajo Fin de Grado
diciembre 2017

Tutorizado por: Carlos Miranda Mas
Alumna: Vanessa Palomo Morata

El condicionamiento ante la muerte empieza a los dieciocho meses. Todo crío pasa dos mañanas cada semana en un Hospital de Moribundos. En estos hospitales encuentran los mejores juguetes, y se les obsequia con helado de chocolate los días que hay defunción. Así aprenden a aceptar la muerte como algo completamente corriente.

Aldous Huxley, *Un mundo feliz*, 1932

Índice

Idea y palabras clave.....	06
Resumen.....	07
Proceso de Investigación Teórico- Plástico.....	08
Cronograma.....	19
Presupuesto.....	20
Conclusión.....	21
Bibliografía.....	22
Anexo: obra.....	24

Idea

Fiestas de Réquiem se interesa por la pintura como *collage* de modos, facturas y temas, para plantear el concepto de la muerte como algo lúdico desde un punto de vista irónico, articulando ambientes festivos en ámbitos de velatorios.

Palabra clave

pintura - *collage* - lúdico - muerte - perversión
fiesta - descontextualización - globos - extrañamiento

Resumen

En esta memoria se presenta una propuesta pictórica titulada *Fiestas de Requiem*, donde se trabaja con ironía la concepción de muerte. Una confrontación entre lo sagrado y lo lúdico, dos conceptos antagónicos que se concentran en un mismo espacio. La pintura se muestra a modo de *collage*, interesándose por las distintas posibilidades que permite este medio.

En esta memoria se podrán ver las distintas etapas que este proyecto ha recorrido así como las referencias bibliográficas, formales y conceptuales en las que se han apoyado, junto con una bibliografía y cronograma.

Proceso de Investigación Teórico-Plástico

Este trabajo considero que parte de la asignatura de *Proyectos II* y mi interés por los interiores tras conocer la obra de **Adrian Ghenie** (Baia Mare, 1977). Mi inclinación sobre todo era una tendencia a lo oscuro, ya que pensaba que esto era la base del extrañamiento. El extrañamiento es un término que conocí en la asignatura de *Taller de Estética* que guarda relación con el desreconocimiento¹ del que habla Rubert de Ventós en *El cortesano y su fantasma*. Hay tres momentos de los que habla de Ventós para explicar el desreconocimiento, estos son: el ‘desconcierto’ que se trata de un primer momento, momento de asombro, como el niño que experimenta con sorpresa los estímulos nuevos de su entorno; ‘re-conocimiento’; y ‘des-reconocimiento’ que llega cuando el reconocimiento sigue un nuevo desconcierto.

Esta preferencia pictórica ha ido modificándose conceptualmente, pero siempre en función del espacio interior y prevaleciendo ante todo la investigación plástica.

En la asignatura *Producción y Difusión de Proyectos* buscaba entornos más lúgubres queriendo evocar un ambiente perturbado. Las imágenes que realizaba eran extraídas de fragmentos de películas y fotografías que tomaba de mi casa en penumbra, generando imágenes similares a las que capturaba en los fotogramas, donde algo parecía estar a punto de suceder, aunque no ocurriese nada. Leyendo *Lo siniestro* de Sigmund Freud (Freiberg, 1856

¹ RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El cortesano y su fantasma*. Sexto Piso, Madrid, 2008. cit. en: PUELLES ROMERO, Luis. *Modos de la Sensibilidad: Hiperrealidad, Espectacularidad y Extrañamiento*. Diputación de Pontevedra, Pontevedra, 2002, p. 113

² FREUD, SIGMUND. *Lo siniestro. El hombre de la arena*; E. T. A. Hoffmann. Barcelona: José J. de Olañeta editor, 1979, p. 18

³ BAUDELAIRE, CHARLES. *El pintor de la vida moderna*. edición a cargo de Antonio Pizza y Daniel Aragó. Murcia, 2007, p. 69



S/t, óleo sobre lienzo, 22x35 cm, 2015



S/t, óleo sobre lienzo, 22x32 cm, 2015

- Londres, 1939) me doy cuenta de que para generar el desreconocimiento del que habla Rubert de Ventós, la clave era otra:

Sin estar plenamente convencidos de que la opinión de Jentsch sea acertada, haremos partir nuestra investigación de las siguientes observaciones de dicho autor, en las que nos recuerda a un poeta que ha logrado provocar, como ningún otro, los efectos siniestros.

<<Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones>>, escribe Jentsch, <<consiste en dejar que el lector dude de ‘si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómatas’. (...)>>.²

Entonces, el extrañamiento viene a través del desconcierto, pensar que una determinada cosa es como debe ser, tener su estado natural tal y como lo conocemos porque no cabe en la cabeza que pueda ser de otra forma ya que esto nos aterra, y, como dice Charles Baudelaire (París, 1821 - París, 1867) “(...) las transiciones estarían organizadas con la misma profusión que en la escala del mundo animal. Sin lagunas no hay sorpresas”³. La sorpresa está en el asombro; sin esto, todo sigue su curso habitual y es ese desconcierto lo que genera el desreconocimiento, por tanto el extrañamiento.

En este punto de mi proyecto descubrí la obra pictórica de **Nacho Martín Silva** (Madrid, 1977) y la revisión del género de interior que éste hacía. También reflexioné sobre la obra cinematográfica de **David Lynch** (Missoula, 1946) el cual me influyó mucho en este punto y donde me acabé dando cuenta de que para generar extrañamiento no necesariamente hay que hacerlo en tonos apagados. Al igual que el cine tiene su discurso con los elementos que le permite

el medio, la pintura tiene otros códigos distintos. Así, por ejemplo, ocurre con Ghenie, cuya pintura no solo genera ese desconcierto por la iluminación sino también por los espacios que elige y los elementos que lo componen.

Tras estas reflexiones, comencé una nueva búsqueda de imágenes para hacerme con un buen archivo fotográfico y tener mayor cantidad de recursos que pintar. En principio fui a los almacenes de la UMA, donde se acumulan gran cantidad de objetos desechados. Las fotos tomadas allí las pinté, pero buscaba algo más que elementos electrónicos y acudí a unos grandes almacenes donde venden artículos de decoración y mobiliario. La intervención del consumidor de colocar un objeto aquí y allá por el hecho de no llegar a comprarlo y situarlo donde no le corresponde, me hacía ver aquel lugar como un espacio sobrecargado de objetos en el mobiliario, y no ya como escaparate presentado para venderte el producto. Espacios abarrotados de elementos inconexos, procedentes de otros pasillos, me permitieron observar lo que definiría en ese momento mi proyecto, que sería generar en esos espacios cotidianos la imposibilidad de que fuesen transitados o habitados, a partir de una gran acumulación de elementos de consumo, propios de una vivienda. Después de las tomas de instantáneas por los almacenes, observé qué sucedía en aquellas fotos, y qué me interesaba generar en mis cuadros. Se gestaba aquí la extrañeza que tanto estaba buscando, al obtener como resultado una habitación corriente en apariencia, pero abarrotada de objetos, un espacio inhabitable a pesar de contener todo el mobiliario necesario para habitarla.

En las fotografías aún quería incluir elementos que mejorasen la composición de la imagen, así que comencé recortando muebles de revistas de decoración para incluirlos en ellas. Dejé de ver necesario la fotografía principal de la que partía ya que los objetos recortados de los catálogos de mobiliario tenían una iluminación y color particular que me beneficiaba a la hora de representarlo en el lienzo, además de la cualidad del papel de revista, que hacía del *collage* una pieza más atractiva.



S/t, óleo sobre lienzo, 81x100 cm, 2016



S/t, óleo sobre lienzo, 40x50 cm, 2016

EL COLLAGE

Es aquí donde nace el punto clave en mi proyecto, el recorte. Lo que me interesa del *collage* es la creación de una imagen a partir de otras de distinta procedencia, inconexas entre sí, dando como resultado una imagen ambigua y abierta a la sugerencia. Como describe en el siguiente párrafo Ana Umbría, fue **Robert Rauschenberg** (Port Arthur, 1925 - Captiva Island, 2008) quien dio comienzo a la aparición de imágenes opuestas en una misma.

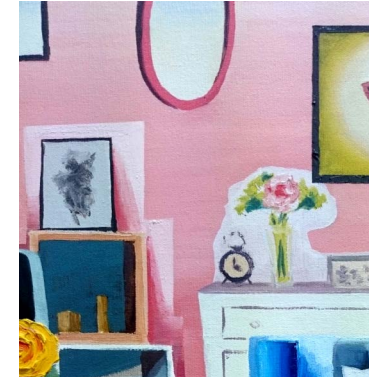
*Leo Steiner fue uno de los primeros teóricos en utilizar el término posmodernismo aplicado a las artes visuales contemporáneas. Para él, los collages fotográficos de Robert Rauschenberg abrieron la posibilidad a un tipo totalmente nuevo de superficie pictórica, la que admite la aparición en un mismo plano de objetos culturales hasta entonces incompatibles (escenas de bañistas o bélicas, etc, entremezcladas con reproducciones de obras de Rembrandt o Velázquez o de cualquier otro). (...) Este cambio, obligó al replanteamiento de la valoración de la superficie pictórica como plano figurativo en el que se presentan escenas, y como plano de la representación abstracta donde una serie de elementos se organizan conforme a relaciones formales o cromáticas.*⁴

A partir de la introducción del recorte, investigo más a fondo la obra de **Dexter Dalwood** (Bristol, 1960), en concreto una serie de pinturas donde, utilizando el *collage*, recrea interiores domésticos haciendo uso y apropiándose del estilo de distintos artistas de la historia del arte. El resultado es un conjunto de fragmentos de diferentes estilos *a la manera de*, una pintura creada a base de *collages*, un ejercicio de recortes de los artistas más influyentes de la tradición pictórica. Lo que me interesa de él es el uso radical que hace del *collage* en su pintura evidenciándolo en sus obras. Comienzo a introducir ese recurso en mis cuadros, mostrando el recorte. El resultado es además muy cromático, debido al cambio de registro: de las fotografías realizadas anteriormente doy paso a una imagen más colorida debido al origen de los elementos, procedente de revistas de decoración donde los objetos suelen tener una iluminación determinada.

⁴ UMBRÍA, Ana. Matthias Weischer versus los actos del espacio. En: FRANCÉS, Fernando (comisariado). *Matthias Weischer: in the space between*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2008, p. 22



DEXTER DALWOOD. *Brighon Bomb*, óleo sobre lienzo, 200x160 cm, 2006 (detalle)



Interiors, óleo sobre lienzo, 56x33 cm, 2016 (detalle)



S/t, collage, 13x21 cm, 2016



S/t, collage, 32x32 cm, 2016



S/t, collage, 40x50 cm, 2016



S/t, collage, 21x30 cm, 2016



Life Style, 125x99 cm, 2016



Wall & Deco, 100x100 cm, 2016



Se mira, no se toca, 97x140 cm, 2016



Interiors, óleo sobre lienzo, 56x33 cm, 2016



MATTHIAS WEISCHER. Plan, Öl und Kreide auf Leinwand, 22x30 cm, 2011 (detalle)



Wall & Deco, 100x100 cm, 2016 (detalle)

Habría que valorar la representación de dos maneras diferentes: atendiendo por un lado, al relato o narración que describe a través de la figuración y por otro, a los elementos formales propios de la pintura. Además de entender el *collage* en tanto que un encuentro de temas opuestos como se describe anteriormente con la obra de Rauschenberg, en mis cuadros el *collage* cobra mayor importancia matérica, ya que me interesa la evidencia del proceso de éste en el cuadro, sin incluir otros materiales no pictóricos pero creando cierta tridimensionalidad, modificando el grosor de la superficie pictórica. En el siguiente fragmento Josu Larrañaga (Bilbao, 1948) explica la creación de los *papiers collés* de **Pablo Picasso** (Málaga, 1881 - Mougins, 1973).

Cuando en 1912 Pablo Picasso (...) decidió sustituir la representación pictórica de una rejilla por el propio material pegado sobre la superficie (...) con la intención de remarcar el carácter bidimensional de la superficie del cuadro como lugar en el que se distribuyen diversos signos pictóricos que crean un determinado sistema de relaciones, paradójicamente, estaban alterando la condición plana de la pintura y anunciaban la ruptura de la propia bidimensionalidad. A estas nuevas obras se les llamó 'collages' o 'papiers collés'.⁵

El aporte de esta concepción del *collage* como alteración del plano pictórico junto con la investigación más profunda de la obra de **Matthias Weischer** (Rheine, 1973) me origina mayor interés en la evidencia del recorte y la aplicación de la materia. Comienzo a jugar con la superficie del cuadro y es cuando éstos van adquiriendo mayor tridimensionalidad. Me interesa la manera en que Weischer utiliza la pintura, confundiendo al espectador al pintar no una simple representación de la imagen sino además un mundo de materia y textura, haciendo cuestionarte si lo que ves es pintura (en el sentido matérico) o imagen (representación). En el siguiente párrafo Tony Godfrey (Zeals, 1951) describe así la obra de Weischer:

A simple vista se aprecia una sala de estar burguesa, quizá propia de una doble página de la revista Interiores, pero pronto da paso al desconcierto. Cualquier atisbo de interpretar la estancia como un espacio racional se desmorona; el intento de contemplarla

⁵ LARRAÑAGA, JOSU. *Instalaciones*. Hondarribia (Guipúzcoa) Editorial Nerea, 2006. 2º Ed., p. 10

como una superficie abstracta plana se tambalea también ante el acentuado espacio en perspectiva de la iglesia o el sofá de la izquierda. (...) si bien, como seres humanos, siempre lo contemplaremos como un interior, que lógicamente no es más que un mundo de superficies: una pared, el tablero de una mesa, una alfombra. (...) En la habitación, como en la pintura, acontece el espacio. La habitación de Weischer es silenciosa y está vacía, pero llena de anécdotas.⁶

Las habitaciones que yo creaba se iban llenando de cada vez más objetos y a su vez, de más recursos pictóricos. Esta saturación de mobiliario empezaba a ironizar la moda de interior, ya que no era el típico catálogo de IKEA: yo no organizaba la escena de manera expositiva, creando un espacio agradable, sino todo lo contrario, re-organizaba objetos al azar, desordenando un interior y volviéndolo inhabitable. Estaba pervirtiendo el concepto de hogar. De esta manera llegué al proyecto previo, donde realicé pinturas al óleo representando lugares que hacen alusión al espacio doméstico. Me apropiaba de imágenes de revistas de decoración saturando la escena de mobiliario y componiendo con una multitud de elementos de consumo para generar espacios ficticios. Trasladado a los lienzos, esa disparidad de elementos se traducía a una pintura heterogénea empleando gran cantidad de soluciones como elementos incorporados. A simple vista parecía un lugar acogedor, pero se trataba de espacios que no se podían habitar, generando el desconocimiento, que anteriormente comentaba, al concebir la casa como un lugar inhabitable.

Tras observar la obra de **Daniel Richter** (Eutin, 1962), encuentro una cita interesante de Christoph Heinrich (Idstein, 1960) que habla sobre el proceso del *collage* en el lienzo.

⁶ GODFREY, TONY. *La Pintura Hoy*. Londres: Phaidon, 2010, p. 230

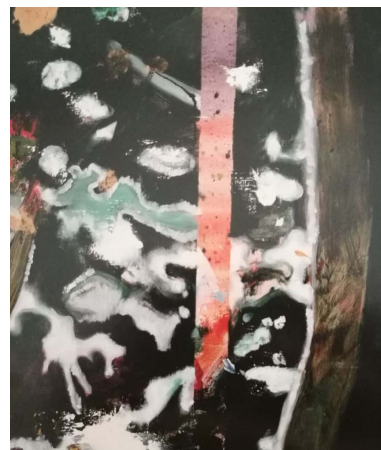
⁷ HEINRICH, Christoph. ¡Ojo! ¡Mire el pájaro!. En: FRANCÉS, Fernando (comisariado). *Daniel Richter: Die Palette 1995-2007*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. 2008, p.11

⁸ UMBRÍA, Ana. Matthias Weischer versus los actos del espacio. En: FRANCÉS, Fernando (comisariado). *Matthias Weischer: in the space between*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2008, p. 20

⁹ HEINRICH, Christoph. ¡Ojo! ¡Mire el pájaro!. En: FRANCÉS, Fernando (comisariado). *Daniel Richter: Die Palette 1995-2007*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. 2008,, p. 8

Uno de los primeros cuadros de árboles es 'Junas', realizado en 2000. En él se manifiesta claramente la superposición de una composición abstracta por un motivo concreto. En la parte superior del cuadro a la izquierda, una banda nitidamente limitada, aparentemente tapada durante el proceso de pintar y destapada después, tiene la función de clave que revela la superposición y explica las realidades respectivas de las dos capas superpuestas. (...) La conexión de las dos capas a la manera de un 'collage' da un carácter abstracto al cuadro. Sin embargo, su fuerza reside en el contraste marcado entre la estructura oscura y las partes luminosas, de colores, casi florales, que están por debajo.⁷

Estas calidades las adquiero en mis obras generando una discordancia entre figuración y abstracción procedente del recorte, originando una retícula reservada anterior o posteriormente, apelando así al *collage*. En este sentido, Ana Umbría atiende el trabajo de Weischer de la siguiente forma: "En su trabajo se busca el valor de la pintura en sí misma intentando buscar una respuesta a problemas que ya fueron planteados en los años 70 como <el espacio en la representación> o <el valor del plano figurativo>"⁸, llevándome este concepto a mi obra, a pesar de que la pintura sigue siendo figurativa, deja de ser una representación, convirtiéndose en mera presentación. Procuero enfocar la atención a "la tradición de una pintura que reflexiona sobre sus medios"⁹ de acuerdo con Heinrich hablando de Daniel Richter.



DANIEL RICHTER. *Junas*, óleo sobre lienzo, 210x300 cm, 2000 (detalle)



s/t, óleo y spray sobre lienzo, 30x30 cm, 2017 (detalle)

PERSONAJES Y EL LUGAR ESCOGIDO

Haciendo una recopilación de mi archivo de imágenes, es cuando encuentro el recorte de un personaje inquietante (Fig. 1). Se trata de un hombre sentado tocando la guitarra eléctrica con una careta gigante de un oso de peluche. Esta imagen tan extraña es la que hace que mi proyecto de un giro. Hasta ahora no había introducido figuras humanas en estos espacios.



Fig. 1. Boceto en collage, 30x20 cm
(detalle)

Aquí me planteo la introducción del personaje y es cuando la elección del lugar, también cobra importancia: qué lugar elegir para plantear una subversión en el proyecto y que el concepto de la obra ganase mayor interés. Pensé en lugares lúgubres, hospitales, cementerios, hasta llegar a velatorios. El velatorio era el adecuado ya que se trata de una sala aparentemente normal, acondicionada lo más posible para que la familia del fallecido se sienta cómoda. Es, entonces, similar al salón de casa, y a lo que yo trabajaba en el proyecto previo a éste, habitaciones, solo que sin la acumulación de mobiliario que fundamentaba el concepto del anterior proyecto. Era justamente el paso entre lo que hacía y el lugar siniestro que buscaba sin que fuese algo demasiado contundente, algo más sutil. Introducir la imagen de este personaje en un lugar impropio, hizo que mi proyecto tomara la ironía que necesitaba. El lugar escogido era el preciso.



serie collages funerarios, collage,
20x28 cm, 2017



serie collages funerarios, collage,
19x29 cm, 2017



serie collages funerarios, collage,
19x31 cm, 2017



serie collages funerarios, collage,
22x34 cm, 2017



serie collages funerarios, collage,
23x31 cm, 2017



serie collages funerarios, collage,
24x33 cm, 2017

EL CONCEPTO

Llega el momento en el que empiezo a pensar el espacio del tanatorio como espacio lúdico. Establezco un entorno divertido con personajes en ambientes ociosos, en un lugar sagrado. La función que cumple ese lugar es recibir a los difuntos y sus familiares en pena. La muerte y lo lúdico se unen para pervertir el espacio. Esta nueva parte conceptual sumada a mi anterior investigación pictórica encajan dándoles ese valor antagónico que buscaba: un sentido risueño, trabajando sobre este entorno perturbador añadido al contraste de facturas.

El *collage* es el comienzo de mis composiciones de las escenas que luego son trasladadas a los cuadros. Formalmente sigue siendo el protagonista, componiendo la imagen a través de diferentes recursos, dejando que la pintura sea la que lleva mayor importancia, empléandola a modo de recorte.



serie collages funerarios, collage,
21x32 cm, 2017



serie collages funerarios, collage,
22x30 cm, 2017



serie collages funerarios, collage,
17x29 cm, 2017

Produciendo esta idea, vuelvo a revisar la obra de **Justin Mortimer** (Londres, 1970). En este caso, ya no es solo la plasticidad de su obra lo único que me interesa sino también el concepto que trabaja. Los globos comienzan a jugar un papel importante en mi obra en el momento en que me doy cuenta de la función que toman. En las piezas de Mortimer, estos balones de helio enmascaran la naturaleza de los lugares donde se encuentran, de la misma manera que los globos cobran peso en mi proyecto, disfrazar ese lugar además de pervertirlo.

Su obra está muy influenciada por su infancia. En la lectura del catálogo *Justin Mortimer / Haunch of Venison*.¹⁰, Jane Neal, curadora de la exposición, hace un análisis de su obra y la relación que tiene con su vida personal. Mortimer nació con la tibia retorcida y tuvo que soportar numerosas operaciones y visitas al hospital. Además, su padre era piloto de helicóptero naval y le encantaba escuchar las historias bélicas que él le contaba. El pequeño Justin recuerda estar preocupado por la vida de su padre y el peligro que corría, aunque, paradójicamente fue cautivado por la idea de la guerra y de la batalla. Así es como se mezclan la fascinación por las imágenes de guerra y su temor a todo lo relacionado con el hospital. Los globos cubren ese entorno que lo vuelve siniestro. Por contra, las imágenes de Mortimer tienen una atmósfera inquietante y oscura, mientras que a mí me interesa más llevármelas al lado más cromático y alegre, predominando una estética más luminosa donde, lejos de sentirte como en lugares de celebración, realmente son obras funerarias, la antítesis del entretenimiento.

¹⁰ NEAL, Jane. The End of the Party. En: MORTIMER, JUSTIN. *Justin Mortimer / Haunch of Venison*. Londres: Haunch of Venison, 2012



JUSTIN MORTIMER. *Perimeter*, óleo sobre lienzo, 183 x 183 cm, 2011 (detalle)



S/t, óleo sobre lienzo, 40x50 cm, 2017

Es en las redes sociales donde descubro la obra fotográfica de **Shahak Shapira** (Petaj Tikva, 1988), el artista de la obra *Yolocaust*, una web creada en la que Shapira recoge fotografías de Twitter, Instagram y Facebook que han sido tomadas en el monumento del Holocausto en Berlín y sustituye el fondo de las imágenes por instantáneas de Auschwitz y otros campos de concentración. Resultado: los turistas que tan alegremente posan frente a la cámara aparecen, de repente, rodeados de cadáveres.

Esta web fue modificada a los pocos días de su creación haciendo desaparecer 8 de las 12 obras de Shapira por el gran revuelo social que se creó y las numerosas peticiones por parte de los afectados. Ahora solo queda una breve descripción de lo que se trataba su proyecto, además de las reacciones de anónimos, muchos de ellos con quejas hacia su trabajo.

Este artista hace uso del espacio conmemorativo erigido en señal de duelo tras el trágico conflicto de la Segunda Guerra Mundial, y de instantáneas de turistas que de modo festivo quieren verse retratados en tan emblemático lugar. Este gesto, que Shapira entiende como una ofensa y falta de respeto a un lugar y a quienes perecieron durante el conflicto, genera esa serie. Me interesa la acusada confrontación y en consecuencia la tensión que generan sus fotografías. Como en su trabajo el luto y el ocio se cruzan para generar situaciones extrañas.

La idea de mi proyecto se fundamenta en la ironía, en la perversión de un espacio que rompe con lo esperado al introducir la dimensión festiva en el espacio del duelo. Es cuando me intereso por el trabajo de **Eugenio Merino** (Madrid, 1975). El Pop Art americano es uno de los puntos que lo caracteriza, creando figuras tridimensionales de personajes que son iconos de la religión, la paz o el terrorismo como: “Osama Bin Laden con un traje disco, Fidel Castro personificado como un zombi andrajoso o un Dalai Lama que imita a Rambo con fusil en mano, son algunas de las figuras que el artista crea para hacer reflexionar.”¹¹. Trabaja contenidos serios dándoles



SHAHAK SHAPIRA. *Yolocaust* [consulta: 15 noviembre 2017] Disponible en: <http://yolocaust.de/>



serie collages funerarios, collage, 25x32 cm, 2017

¹¹ El Pop Crítico de Eugenio Merino. Arte al límite. [consulta: 16 octubre 2017]. Disponible en: <https://www.artellimite.com/2016/10/pop-critico-eugenio-merino/>



EUGENIO MERINO. *Always Franco*.
Escultura: silicona, resina, ropa, nevera, 2012

un sentido humorístico, creando contundentes sátiras sobre la sociedad, haciendo uso de personajes emblemáticos y rodeados de cierto misticismo. Es muy común que sus provocativas obras hieran la sensibilidad de gran parte de la población, como por ejemplo la famosa obra *Always Franco* donde sitúa una escultura hiperrealista de Franco en una nevera de CocaCola.

Eugenio Merino siempre ataca donde más duele, a los constructos ideológicos, políticos y religiosos de la sociedad, las más arraigadas y difíciles de modificar. Este último aspecto, es el que más me interesa de su obra, y el que me aportó a la hora de utilizar el humor y la ironía dentro del espacio sagrado o rito religioso occidental, esa perversión del contexto y acontecimiento que requiere y exige un duelo y respeto.

El mismo interés que me genera Merino, encuentro en el pintor, escultor, grabador y escritor simbolista alemán **Max Klinger** (Leipzig, 1857 - Großjena, 1920). Fue reconocido como un genio del moderno Renacimiento debido a su obra, ya que creaba imágenes de una estética clásica, no solo violentas sino también modernas para sus coetáneos. “Los cuadros y las esculturas de Klinger nos parecen menos bellos quizá porque sus deliberadas auto limitaciones los suspenden en una peculiar impedección, mezclando una profunda realidad formal con la ética”¹².

¹² Introducción a la obra gráfica de Max Klinger (1). Kirk T. Varnedoe, Elizabeth Streicher. [consulta: 18 noviembre 2017] Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/41202/1/12255-31288-1-PB.pdf>



S/t, óleo sobre lienzo, 41x27 cm, 2017

A este artista parecía no preocuparle demasiado lo que pensarán de él, hacia lo que quería desde readaptaciones de escenas religiosas hasta esqueletos orinando en un estanque.

El espectador aparentemente está viendo una escena religiosa usual, pero si nos fijamos detalladamente en lo que sucede por ejemplo en la obra *Christus im Olymp*, se pueden advertir personajes y situaciones extrañas, como que sean mujeres las que portan la cruz de Cristo o es el mismo Jesucristo, que cotrariamente a la figura humilde y modesta que nos describen los textos sagrados, porta una túnica dorada y es el que proporciona vino al dios griego Baco.

Me interesa cómo de forma sugerente, pervierte y confronta dos temáticas distintas, una pervisión de lo sagrado, pervisión camuflada de la pintura religiosa.



MAX KLINGER. *Christus im Olymp*, óleo sobre lienzo, 358x722 cm, 1897

La idea de pervisión de lo sagrado, de sátira hacia el luto, ya se da en la cultura mexicana en las fiestas del Día de los Muertos, donde el humor es la respuesta a la muerte, utilizando la sátira para reírse de ella. La diferencia entre mi propuesta y lo que sucede en México es que mientras que allí se burlan de la muerte a través del humor, “gran parte de las culturas de Mesoamérica no veían la muerte como el fin de algo, sino como la continuidad de la vida, mientras que la finalidad última de ésta era el mantenimiento del orden vital.”¹³ En mi trabajo yo no hablo de la muerte en sí sino que hago una referencia al espacio interior del velatorio y el interés que éste me genera para combinarlo con un entorno lúdico, con la fiesta, confrontando dos actividades de caracteres contrarios que además enfatizo pictóricamente creando otra antítesis visual y matérica.

Atendiendo la obra de **Ana Barriga** (Jerez de la Frontera, 1984), artista que ya conocía y me resultaba plásticamente interesante, me doy cuenta de las similitudes que comparto respecto a la atención e importancia que le presta a la pintura, es decir, a la articulación de varios modos o formas de expresión pictórica que le permite el medio, la concatenación de recursos y posibilidades. También me interesa de su obra, el abordaje de la pintura desde un sentido lúdico, como decía anteriormente, se trata de un juego de modos de pintar, alejándose de lo pulcro y sofisticado. Además, su propuesta aborda motivos que pese a escenificar temas a los que se ha recurrido a lo largo de la historia del arte, lo hace empleando objetos,



ANA BARRIGA. *Canción de amor*, mixta sobre lienzo, 162x195 cm, 2017

¹³ El origen del Día de Muertos en México. Muy Interesante Mx. 26 octubre 2017 [consulta: 20 noviembre 2017] Disponible en: <http://www.muyinteresante.com.mx/historia/17/10/26/el-origen-del-dia-de-muertos-en-mexico/>

juguetes que fueron abandonados y Barriga recupera para situarlos en el centro de sus representaciones, en la representación de los grandes temas protagonizados por figuras de casitas de muñecas y juguetes rotos. Veo aquí una similitud en el abordaje de su pintura desde un sentido puramente lúdico y la mezcla de los distintos registros pictóricos que utiliza además del estridente colorido de sus piezas, que me interesa llevar a mi trabajo.

La imagen elegida ha ido variando desde la sala del velatorio hasta los elementos que la componen y los objetos festivos que integro. En principio decidí apropiarme de la ventana que divide las salas del velatorio con la de exposición del difunto. Tras esa ventana se encuentra el cadáver en su ataúd. Esta vidriera es uno de los elementos que diferencia un velatorio de una sala corriente de casa, ya que se encuentran también sofás, mesitas y sillones para que el lugar sea lo más acogedor posible para la familia del fallecido, aunque deja de serlo cuando ves que no hay objetos personales, ni fotografías ni nada que se pueda encontrar en un salón habitado.

Más tarde, y según los intereses pictóricos que se me iban presentando, introduzco de forma más directa los elementos fúnebres (el féretro, corona de flores...) por un lado y por otro los objetos festivos (tartas, velas, regalos, etc) haciendo piezas de temas lúdicos y funerarios en otras, estableciendo así un diálogo entre las obras. Esto me da pie a investigar más acerca de las instalaciones, ya que estaba pintando objetos, por qué no meterlos y hacer partícipe también al entorno que rodean los cuadros. Comienzo a leer sobre instalaciones, y en concreto este texto de Josu Larrañaga:

(...) no se trataba sólo de una cuestión formal relacionada con lo plano (...) profundizaban en la concepción del arte como lenguaje y, en consecuencia, suponían una reflexión plástica que no se correspondía ya con el universo restringido de lo

*pictórico o lo escultórico; una reflexión que se adentraba en el problema de los nuevos soportes del lenguaje plástico, en su implicación con lo real- en la des/contextualización de los objetos o de las formas en su inclusión en el arte, o en la relación entre las cosas y sus características. materiales referidas a una lógica diferente(...)*¹⁴

Larrañaga, en este caso, ofrece mayor interés a la instalación, y es cuando me inicio en ella comenzando a introducir pinturas más instalativas (Fig. 2) dialogando con los cuadros que cuelgan de las paredes.

Procesualmente sigo investigando, según las necesidades discursivas y las necesidades plásticas generando mayor contraste formal (geométrico / figurativo, matérico / aguadas), y temático (lúdico / fúnebre) estando siempre presente la estética del *collage* de la que inicialmente parto.



Fig. 2. Detalle de la instalación



S/t, óleo sobre lienzo, 30x30 cm, 2017

¹⁴ LARRAÑAGA, JOSU. *Instalaciones*. Hondarribia (Guipúzcoa) Editorial Nerea, 2006. 2º Ed., p. 11

Cronograma

	oct. 16	nov. 16	dic. 16	ene. 17	feb. 17	mar. 17	abr. 17	may. 17	jun. 17	jul. 17	ago. 17	sep. 17	oct. 17	nov. 17
investigación plástica														
investigación teórica														

PRESUPUESTO

Óleo_____	250 €
Bastidores_____	180 €
Tela_____	190 €
Imprimación_____	18 €
Pinceles_____	80 €
Sprays_____	35 €
Aglutinantes y disolventes____	40 €
Materiales auxiliares_____	80 €
Revistas_____	16 €
Pegamento_____	10 €
Materiales de montaje_____	45 €
Movilidad/ Transporte_____	400 €
Embalaje_____	120 €
TOTAL_____	1464 €

Conclusión

Tras un largo recorrido en este proyecto y a pesar de llevar trabajándolo desde hacía mucho más de un año, saqué conclusiones claras en marzo de este mismo año. Tiempo antes me costó mucho avanzar con la idea del proyecto, dándole vueltas a qué quería contar con ello que no fuese la mera acción de pintar. Mi interés, además de perseguir la extrañeza, el desreconocimiento¹ del que habla Rubert de Ventós, radica en la experimentación plástica, la cual me di cuenta de que iba ligada al proceso teórico-conceptual, en la que seguiré investigando. Pero con este Trabajo Fin de Grado he aprendido muchas cosas, entre ellas a darles sentido a las piezas que realizo y saber qué quiero contar, en mi caso, con el medio de la pintura.

Todo esto me ha obligado a darme cuenta de muchas cosas como que los referentes artísticos son una base fundamental para tener conocimiento de lo que ya se ha hecho a lo largo de la historia del arte y lo que tú puedes destacar que te interese de ellos, un apoyo más, además de nutrir la obra en todos los sentidos. Es algo que forma parte del proceso, tener presente siempre unas referencias tanto plásticas como conceptuales. Otro aporte importante que he aprendido es que pintar, además de un hacer formal, es también un juego mental. En mi proyecto, rompo con lo esperado del espacio interior mediante la introducción del concepto del velatorio. El modo en el que utilizo la pintura aporta al concepto, a ese ambiente festivo y lúdico, pintado de una forma desenfadada y cromática. De esta misma manera, me divierto pintando, ya no es solo en la representación de los cuadros sino que en el proceso también hay un juego con la materia.

Para mí el Trabajo Fin de Grado, además de ser la asignatura culmen de Bellas Artes, es lo que realmente inicia mi carrera artística, y de donde parto para mostrar lo que acabo de comenzar. En estos cuatro años (en mi caso seis) he aprendido muchas cosas de los profesores que he tenido la oportunidad de disfrutar y conocer. Esos seis años vienen por mi capricho y disfrute del proyecto, no quería acabar en cuatro años y largarme con un título en la mano, sino aprovechar al máximo todo lo que me aporta este recorrido, los compañeros, los profesores y las instalaciones de las que, privilegiadamente disponemos aquí en Málaga, que es de valorar.

He de agradecer también a muchos amigos que me llevo que me han aportado mucho en este proyecto, han sido más que mis compañeros: Isa, Ricardo, Cristian, Efrén y sobre todo Julio, que me ha acompañado durante casi toda la carrera, además de mi compañero, amigo, y pareja (incluso apoyo moral), el que más me ha ayudado a que esto fuese posible. Y en especial agradecer a mi tutor Carlos Miranda, que tanto me ha aportado y ayudado a que esto saliera adelante, que es dura tarea conmigo ya que como bien dice “soy un marmolillo” y quien me conoce lo sabe. Pero todo esto ha merecido la pena, me llevo buenos y malos momentos, malos de los que te hacen crecer y subir escaloncitos. Y tengo que decir que, aunque estoy contenta de acabar la carrera y por fin decir que soy Graduada en Bellas Artes, también siento cierta nostalgia de abandonarla por todo lo que he vivido y aprendido aquí. Estoy muy agradecida.

¹ RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El cortesano y su fantasma*. Sexto Piso, Madrid, 2008

BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y Percepción visual: psicología del ojo creador*. Alianza Editorial, Madrid, 2008
- BACHELARD, Gaston. *La Poética del Espacio*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Langre, Madrid, 2008
- BARRO, David. 2014, *Antes de irse, 40 ideas para la pintura*. Ed MAC, 2014
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Paidós, Barcelona, 2004
- DE CHIRICO, Giorgio. *Sobre el Arte Metafísico y Otros Escritos*. Colección de Arquitectura 23, 1990
- FREUD, Sigmund. *Lo Siniestro/Sigmund Freud: El Hombre de la Arena; E. T. A. Hoffmann*. José J. de Olañeta editor, Barcelona, 1979
- GOMBRICH, E. H. *La Evidencia de las imágenes*. Sans Soleil, Barcelona, 2014
- GRANÉS, Carlos. *El Puño Invisible*. Taurus, Madrid, 2011
- HUXLEY, Aldous. *Un mundo feliz*. Colección Diamante. Barcelona: Editorial Edhasa, 2007
- LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. Nerea, Guipúzcoa, 2009
- LYNCH, David. *Atrapa el Pez Dorado*. La nueva Edimac, S. L. Barcelona, 2016
- MAILLARD, Chantall. *Contra el arte y otras imposturas*. Pre-textos, Valencia, 2009
- MONTEYS, Xavier. *La Casa Collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007
- PERRAULT, Charles. *Barba azul*. Editorial Juventud, S. A. 2002
- PUELLES ROMERO, Luis. *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*. Murcia: CendeaC, D.L. 2005.
- PUELLES ROMERO, Luis. *Figuras de la apariencia. Ensayos sobre arte y modernidad*. Universidad de Málaga, Málaga 2001
- PUELLES ROMERO, Luis. *Modos de la Sensibilidad: Hiperrealidad, Espectacularidad y Extrañamiento*. Diputación de Pontevedra, Pontevedra, 2002
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Cómo escribir sobre arte y arquitectura: libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte*. Serbal, Barcelona, 2009
- RILKE, Rainer M^a. *Cartas a un joven poeta*. Alianza, Madrid, 2006
- RUBERT DE VENTOS, Xavier. *El cortesano y su fantasma*. Sexto Piso, Madrid, 2008
- SÁNCHEZ Oms, Manuel. *El collage: historia de un desafío*. Vilafranca del Penedès Barcelona: Erasmus, 2013.
- SHINER, Larry. *La invención del arte*, Paidós, Barcelona, 2004
- SMITHSON, Robert. *Hotel Palenque*. Alias, México, 2011
- STOICHITA, Victor. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Ediciones del Serbal, Barcelona 2000
- STOICHITA, Victor. *Ver y no ver*. Siruela, Madrid 2005
- TANIZAKI, Junichiro. *El Elogio de la Sombra*. Siruela, Madrid, 2014
- TODOROV, Tzvetan. *Elogio de lo cotidiano*. Galaxia Gutenberg, 2013
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo, Barcelona, 2011
- VICENTE, Esteban. *El paisaje interior: escritos y entrevistas*. Síntesis; Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, D. L, Madrid, 2011
- VILA-MATAS, Enríque. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Anagrama, Barcelona, 2014

CATÁLOGOS

- BÜSCHER, Wolfgang, KUNDE, Harald y TINTEROW, Gary. *Neo Rauch*. Taschen, Alemania, 2012
- CASTILLO, Omar-Pascual, SCHWABSKY, Barry, BARRO, David y POWER, Kevin. *ON PAINTING: [prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá]*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2013
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (comisariado). *El Laberinto de la brújula, Chema Cobo : Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Isla de la Cartuja, Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, DL, 1998
- CHARLES, Victoria. *Vincent van Gogh por Vincent van Gogh*. Volumen I y II. Edimat libros, S. A. Madrid, 2008
- CLEMENTE, José Luis. *Rodney Graham: A Glass of Beer*. CAC Málaga. Málaga, 2008
- COETZEE, Mark. *Hernan Bas: works from the Rubell Family Collection*. Miami, Fla.: RFC; New York: Distribution, D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., 2007
- DALMACE, Michèle (comisariado). *Equipo Crónica: Crónicas reales: Museu d'Art espanyol contemporani, Palma: 23 enero 2007 - 28 abril 2007: museo de Arte abstracto español, Cuenca: 18 mayo 2007 - 2 septiembre 2007*. Madrid: Fundación Juan March: Editorial de Arte y Ciencia, 2007
- FRANCÉS, Fernando (comisariado). *Daniel Richter: Die Palette 1995-2007*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. 2008
- FRANCÉS, Fernando (comisariado). *Dexter Dalwood*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Zúrich: JRP/Ringier, 2010
- FRANCÉS, Fernando (comisariado). *Matthias Weischer: in the space between*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2008
- FRANCÉS, Fernando (comisariado). *Out of frame: Chema Cobo*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, D.L., 2009
- GODFREY, Tony. *La Pintura Hoy*. Phaidon, Londres, 2010
- GODFREY, Mark; TODOLÍ, Vicente; Y SCHIMMEL, Paul (comisariado). *Richard Hamilton*. Alcobendas: TF; Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014
- HENDRICKSON, Janis. *Roy Lichtenstein*. Köln; Madrid: Taschen, 2005
- HENTSCHEL, Martin (comisariado). *Mamma Andersson: Dog Days*. Museum Heus Esters, Keber, Berlin, 2012
- HERBERT, Martin. *Justin Justin Mortimer*. Parafin, Londres, 2015
- HOSTYN, Norbet (comisariado). *Spilliaert, León. La brisa de Ostende*. Sins Entido, D. L., Madrid, 2006
- KÖNIG, Walther. *Saatchi Gallery: the Triumph of Painting. Matthias Weischer, Eberhard Havekost, Dexter Dalwood, Dana Schutz, Michael Raedecker, Inka Essenhigh*. Londres: Koenig Books, 2005
- LIVINGSTONE, Marco y DEVANEY, Edith (comisariado). *David Hockney: una visión más amplia*. Turner, Madrid, 2012
- LOOCK, Ulrich, ALIAGA, Juan Vicente, SPECTOR, Nancy y RUDOLF REUST, Hans. (comisariado) *Luc Tuymans*. Phaidon, Londres, 2005

-MARTÍN EXPÓSITO, Alberto (comisariado). *Mikithology*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009

-MONRAD, Kasper. *Hammershoi and Europe*. Prestel, Copenhagen, 2012

-NEAL, Jane (comisariado). *Justin Mortimer: Resort* Haunch of Venison, Londres, 2012

-NESBITT, Judith (comisariado). *Peter Doig*. Tate Publishing, London, 2008

-PFEFFER, Susanne (comisariado). *Matthias Weischer: simultan*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2004

-PRINCE, Nigel (comisariado). *Attebasile/ Victor Man*. Birmingham: Ikon Gallery, 2009

-RICHTER, Daniel. *Daniel Richter: Spagotzen*. Salzburg: Galerie Thaddeus Ropac, 2010

-RUEDA RUIZ, Sebastián; PLIEGO SÁNCHEZ, Manuela; ARREGUI PRADAS, rocío; CINTADO TRINIDAD, Alfonso; GARCÍA RANEDO, Mar; LÓPEZ DELGADO, Isabel; y WEBER, Edouard (comisariado). *Panel de control: pintura fragmentada / Ana Barriga*. Sevilla: Consejería de Educación, Cultura y Deporte, D.L., 2013

-STEGMANN, Markus (comisariado). *Matthias Weischer: Malerei: Painting*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007

-STUFFER, Ute (comisariado). *Hernan Bas. The other side*. Berlin Distanz; Kunstverein Hannover, 2012

FILMOGRAFÍA Y VIDEOCONFERENCIAS

-CHAZELLE, Damien. *Ciudad de las estrellas. La La Land*. Summit Entertainment / Gilbert Films / Impostor Pictures / Marc Platt Productions, EE UU, 2016

-FONTCUBERTA, Joan - *La Furia de las imágenes*. Conferencia Máster de Fotografía en Universitat Politècnica de Valencia, 2016

-GRANÉS, Carlos - *El Puño Invisible*. <https://www.youtube.com/watch?v=MLaExMRBVVM>

-HANEKE, Michael. *Funny Games*. Wega Film, Viena, 1997

-LYNCH, David - *Island Empire*. Studio Canal, París, 2006

-LYNCH, David - *Terciopelo azul*. De Laurentiis Entertainment Groups. Los Ángeles, 1986

-LYNCH, David - *The Art Life*. Duck Diver Films / Hideout Films / Kong Gulerod Film, 2016

-LYNCH, David - *Mulholland Drive* Les Films Alain Sarde. París, 2001

-LYNCH, David - *Carretera Perdida*. Ciby 2000. Los Ángeles. 1997

-LYNCH, David - *Fuego camina conmigo* New Line Cinema, Los Ángeles, 1992

-LYNCH, David/ FROST, Mark - *Twin Peaks* [Temporadas 1-2-3]. ABC Productions/ Showtime. Los Ángeles, 1990-2017

-SORRENTINO, Paolo. *La Grande Bellezza*. Coproducción Italia-Francia; Indigo Film / Medusa Film / Pathé / France 2 Cinema / Babe Film / Canal+ / Mediaset Premium, Italia, 2013

-annavaldez.com

-antonkerngallery.com

-davidkordanskygallery.com

-davidzwirner.com

-dexterdalwood.com

-educathyssen.org

-espaitactel.com

-fucares.com

-f2galeria.com

-gagosian.com

-galerievangelder.com

-gallerimagnuskarlsson.com

-genievefiggis.com

-gerhard-richter.com

-gloriamartin.info

-Groys, Boris. *Topología del arte contemporáneo*.
<http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>
<https://supernaut.info/2016/12/museum-der-bildenden-kuenste-leipzig>
<http://www.bdigital.unal.edu.co/41202/1/12255-31288-1-PB.pdf>

-justinmortimer.co.uk

-larselling.no

-matthiasweischer.de

-marcstrauss.com

-miguelmarcos.com/es

-mikileal.blogspot.com.es

-muyinteresante.com

-nationalgallery.org.uk

-nicodimgallery.com

-njidekaakunyili.com

-pacegallery.com

-parafin.co.uk

-perrotin.com

-simonleegallery.com

-saatchigallery.com

-stephenfriedman.com

-theartstack.com

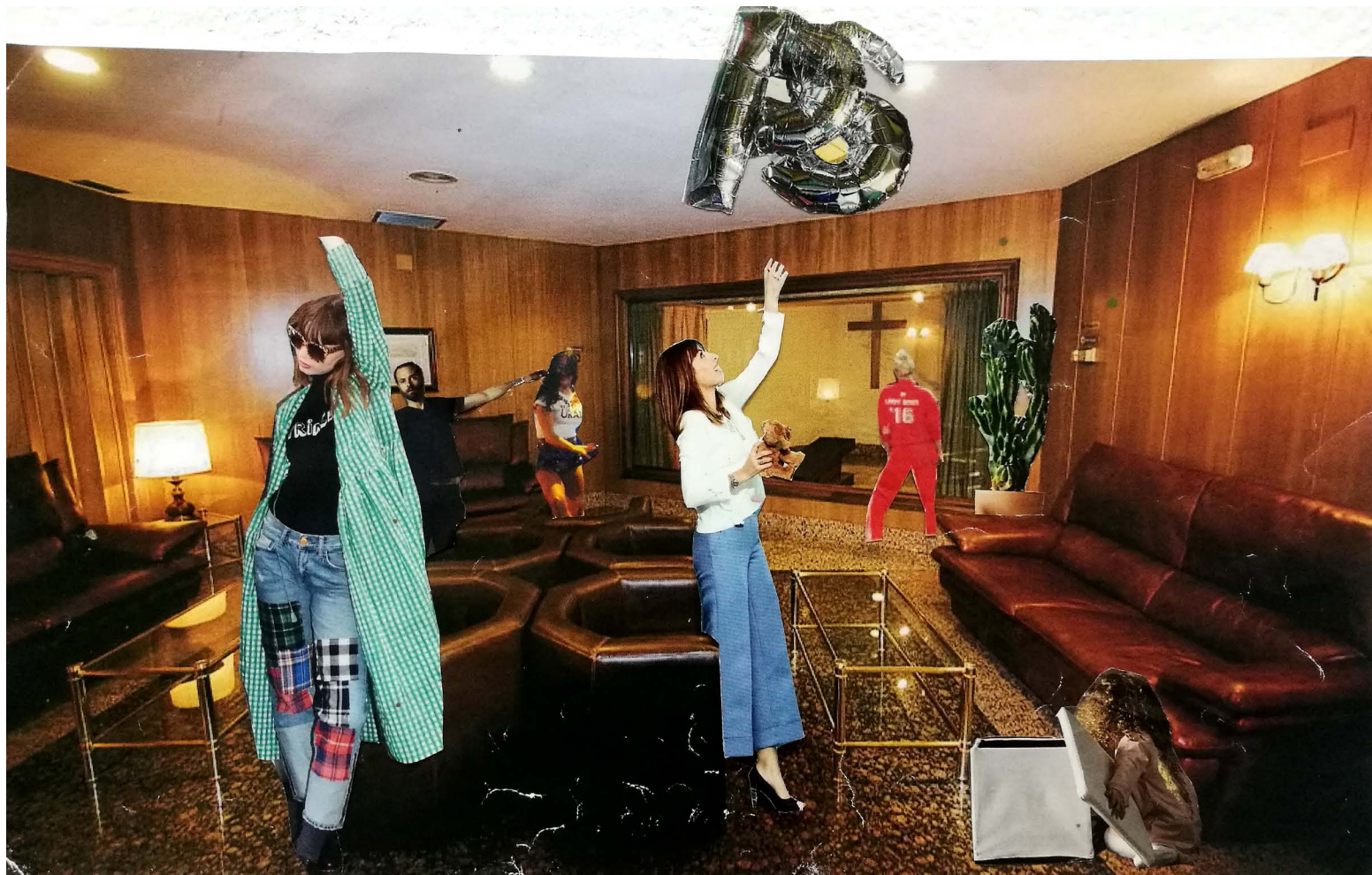
-torchgallery.com

-yolandadorda.com

-yolocaust.de

-yusto-giner.com

Anexo: Obras



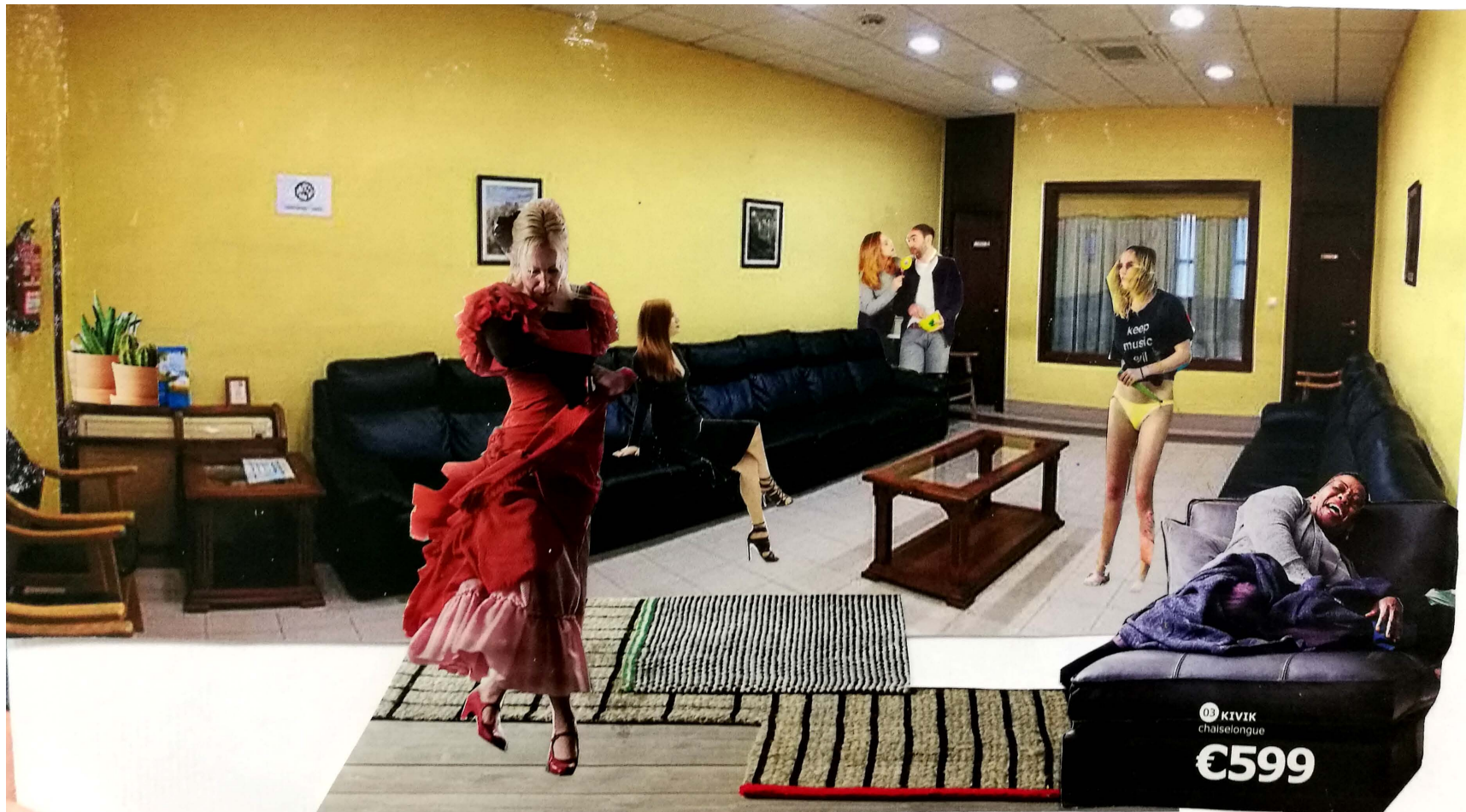
serie collage funerarios
collage
19 x 29 cm
2017



serie collage funerarios
collage
19 x 31 cm
2017



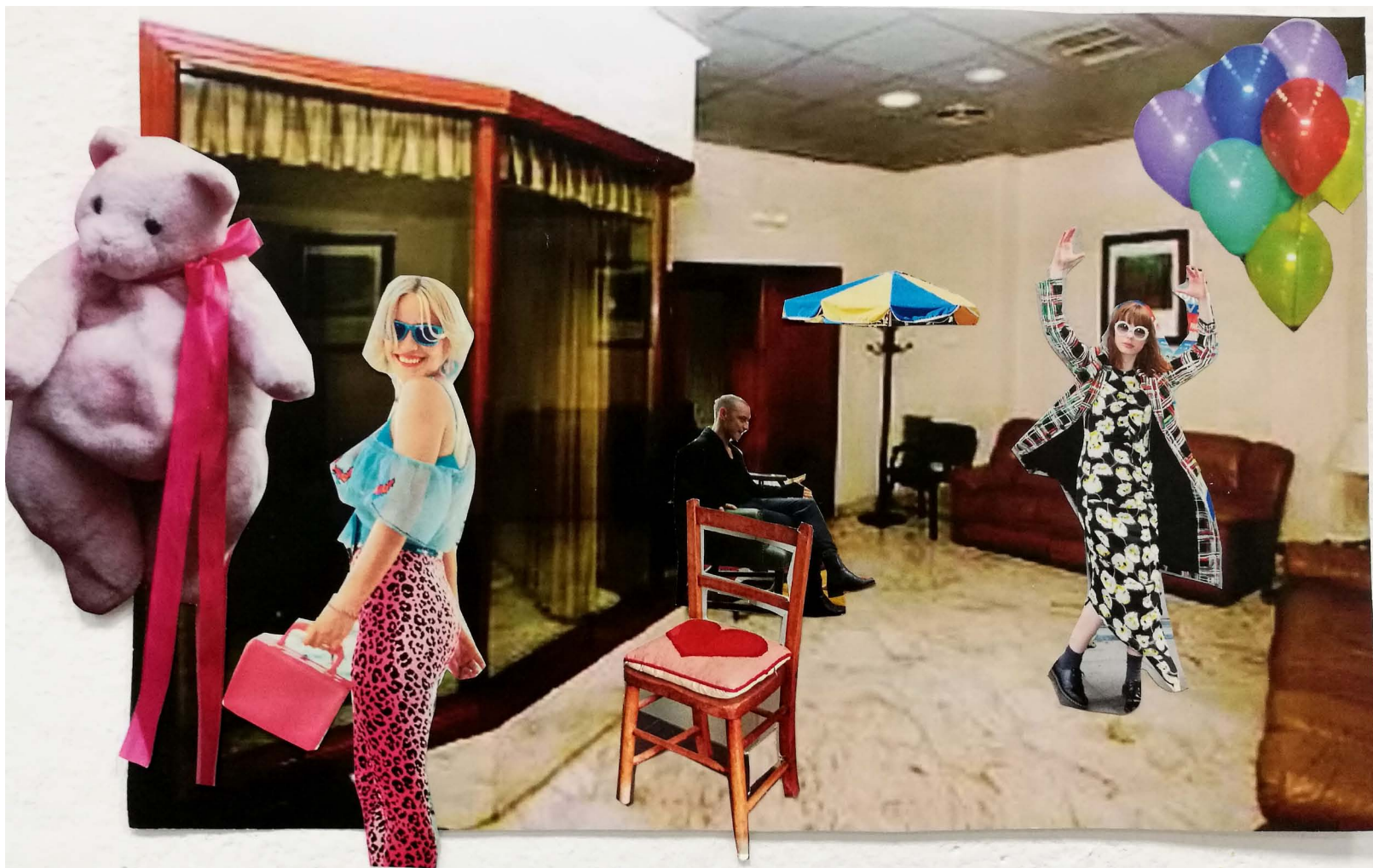
serie collage funerarios
collage
20 x 28 cm
2017



serie collage funerarios
collage
17 x 29 cm
2017



serie collage funerarios
collage
22 x 34 cm
2017



serie collage funerarios
collage
21 x 32 cm
2017



serie collage funerarios
collage
22 x 30 cm
2017



serie collage funerarios
collage
25 x 32 cm
2017



serie collage funerarios
collage
24 x 33 cm
2017



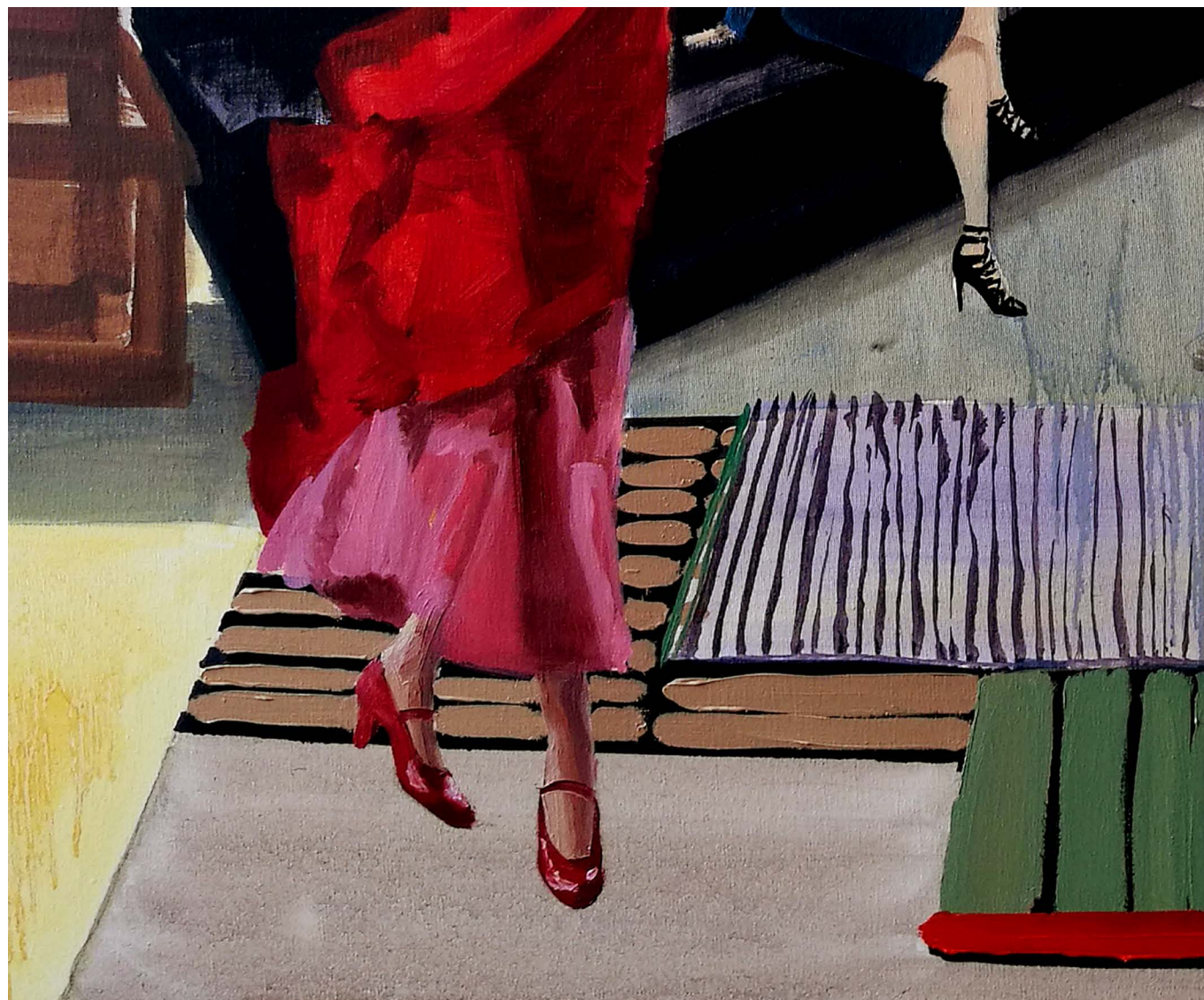
serie collage funerarios
collage
23 x 31 cm
2017



s/t
óleo sobre lienzo
46 x 53 cm
2017



s/t
óleo sobre lienzo
100 x 33 cm
2017



s/t
óleo sobre lienzo
33 x 40 cm
2017



s/t
óleo sobre lienzo
65 x 38 cm
2017

s/t
óleo sobre lienzo
73 x 54 cm
2017





s/t
óleo sobre lienzo
70 x 50 cm
2017

s/t
óleo y spray sobre lienzo
60 x 55 cm
2017

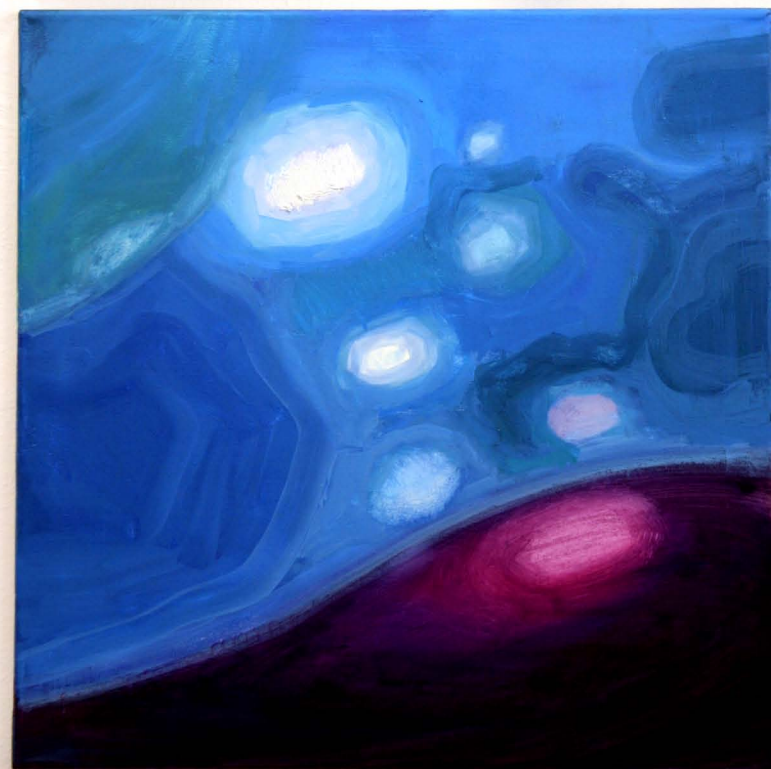




s/t
óleo y spray sobre lienzo
43 x 39 cm
2017

s/t
óleo sobre lienzo
40 x 50 cm
2017

s/t
óleo sobre lienzo
50 x 50 cm
2017





s/t
óleo sobre lienzo
27 x 50 cm
2017

s/t
óleo y spray sobre lienzo
30 x 30 cm
2017





s/t
óleo sobre lienzo
30 x 30 cm
2017



s/t
óleo sobre lienzo
30 x 30 cm
2017



s/t
óleo sobre lienzo
24 x 24 cm
2017



s/t
óleo sobre madera entelada
13 x 13 cm
2017



s/t
óleo sobre lienzo
146 x 146 cm
2017

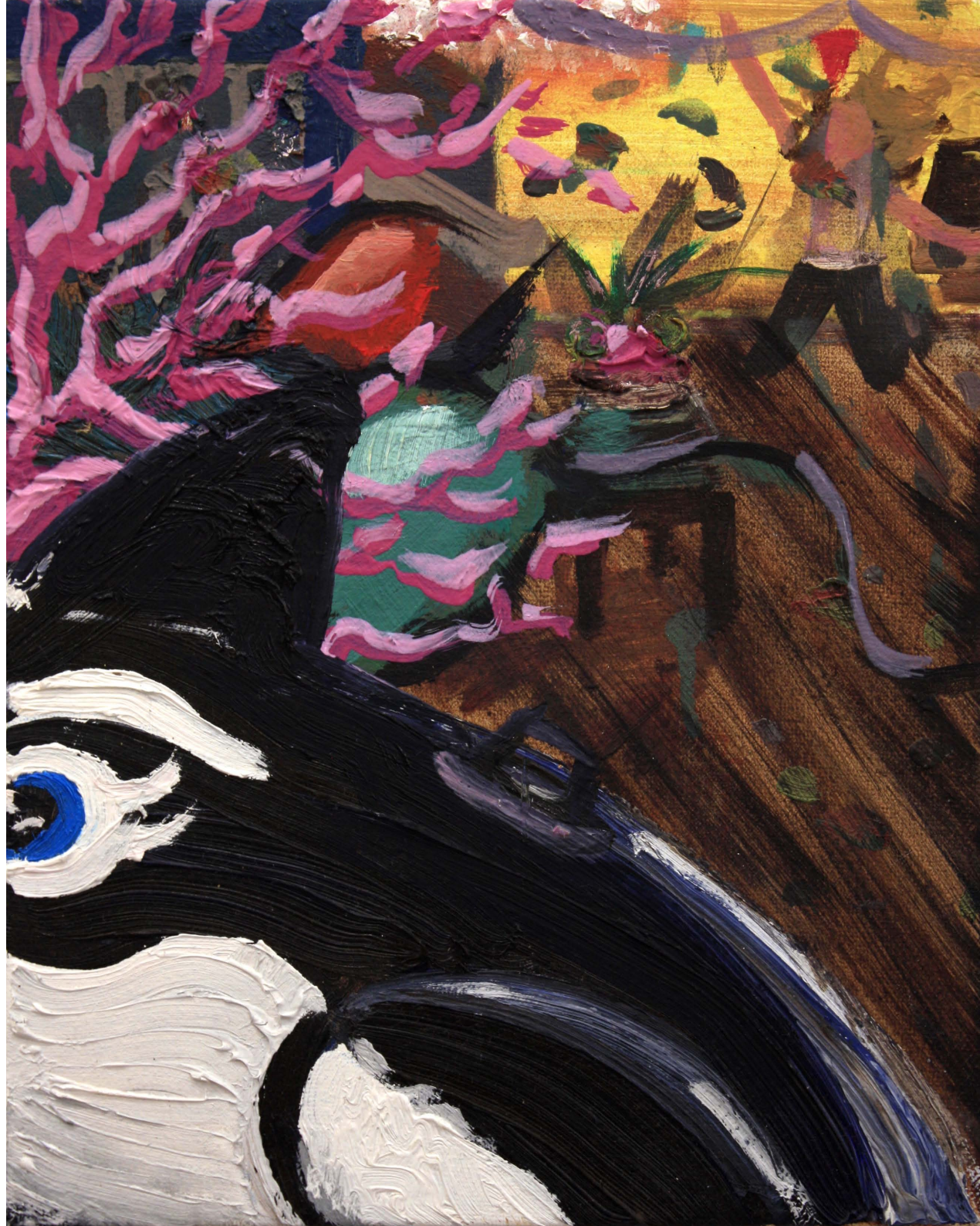
s/t
óleo sobre lienzo
130 x 46 cm
2017

s/t
óleo sobre lienzo
38 x 46 cm
2017





s/t
óleo sobre madeira entelada
25 x 20 cm
2017

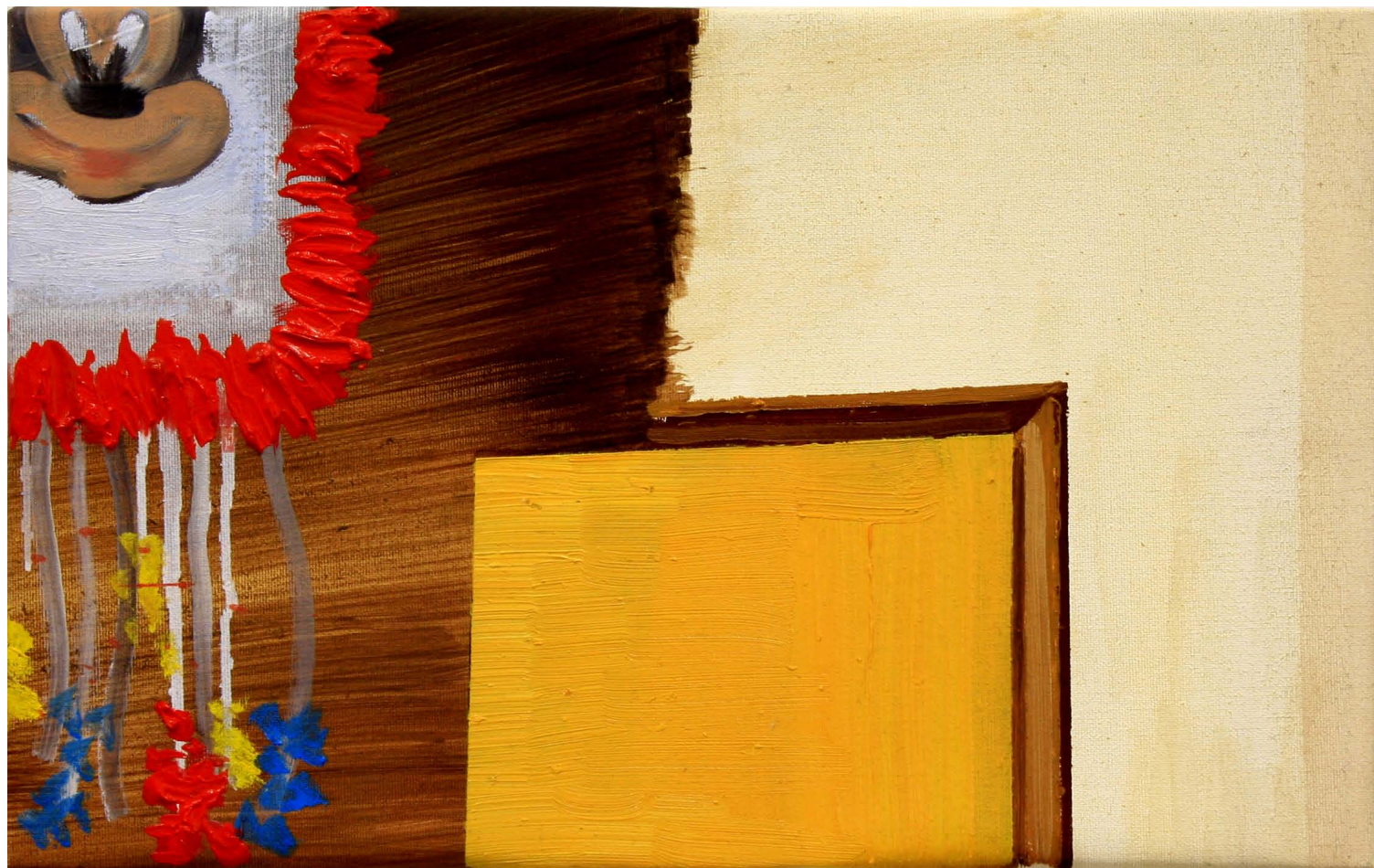


s/t
óleo sobre madeira entelada
25 x 20 cm
2017



s/t
 óleo y spray sobre lienzo
 15 x 15 cm
 2017

s/t
 óleo y spray sobre lienzo
 15 x 15 cm
 2017



s/t
óleo sobre lienzo
22 x 35 cm
2017



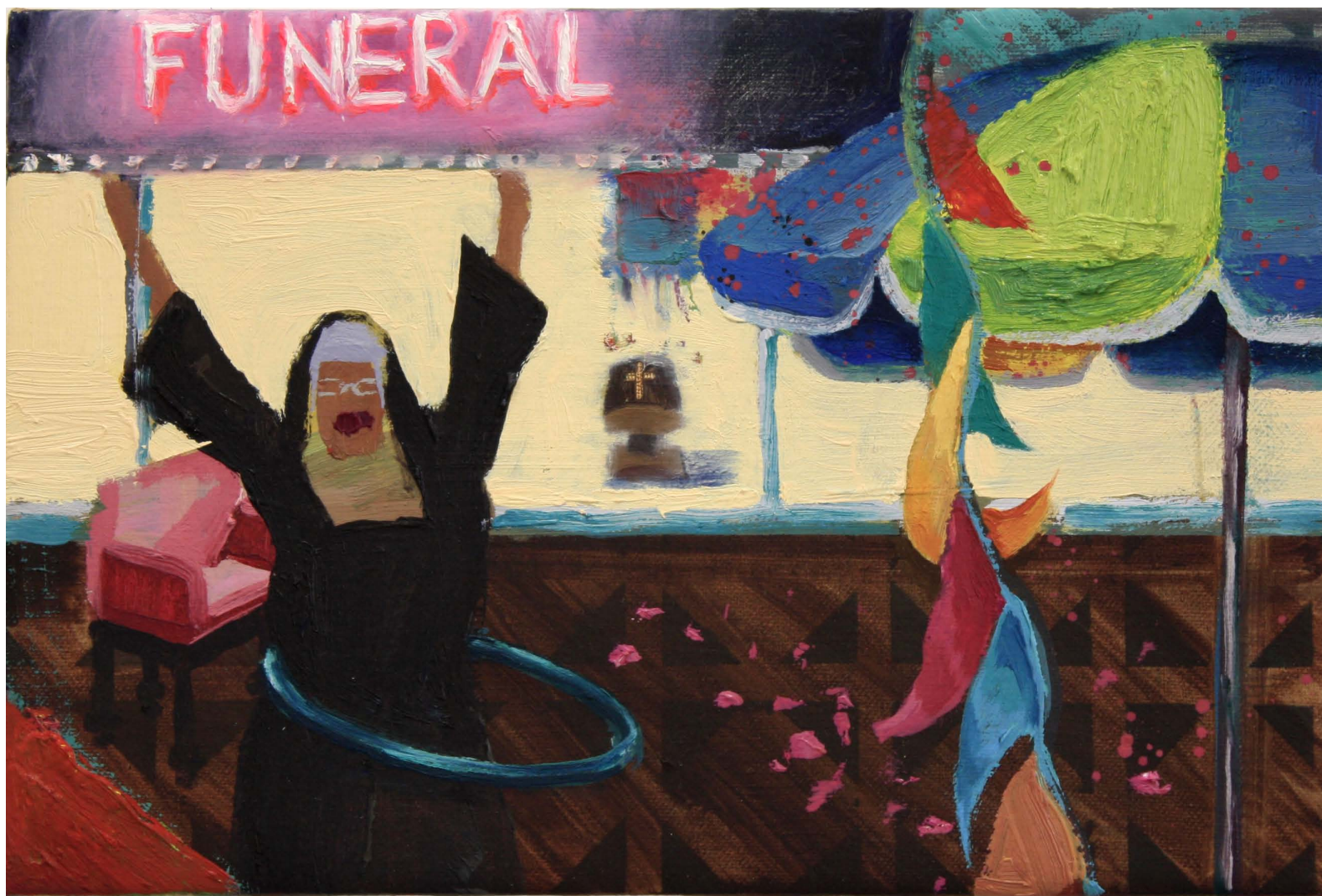
s/t
óleo y spray sobre lienzo
30 x 48 cm
2017

s/t
óleo sobre lienzo
81 x 54 cm
2017





s/t
óleo y spray sobre lienzo
97 x 97 cm
2017

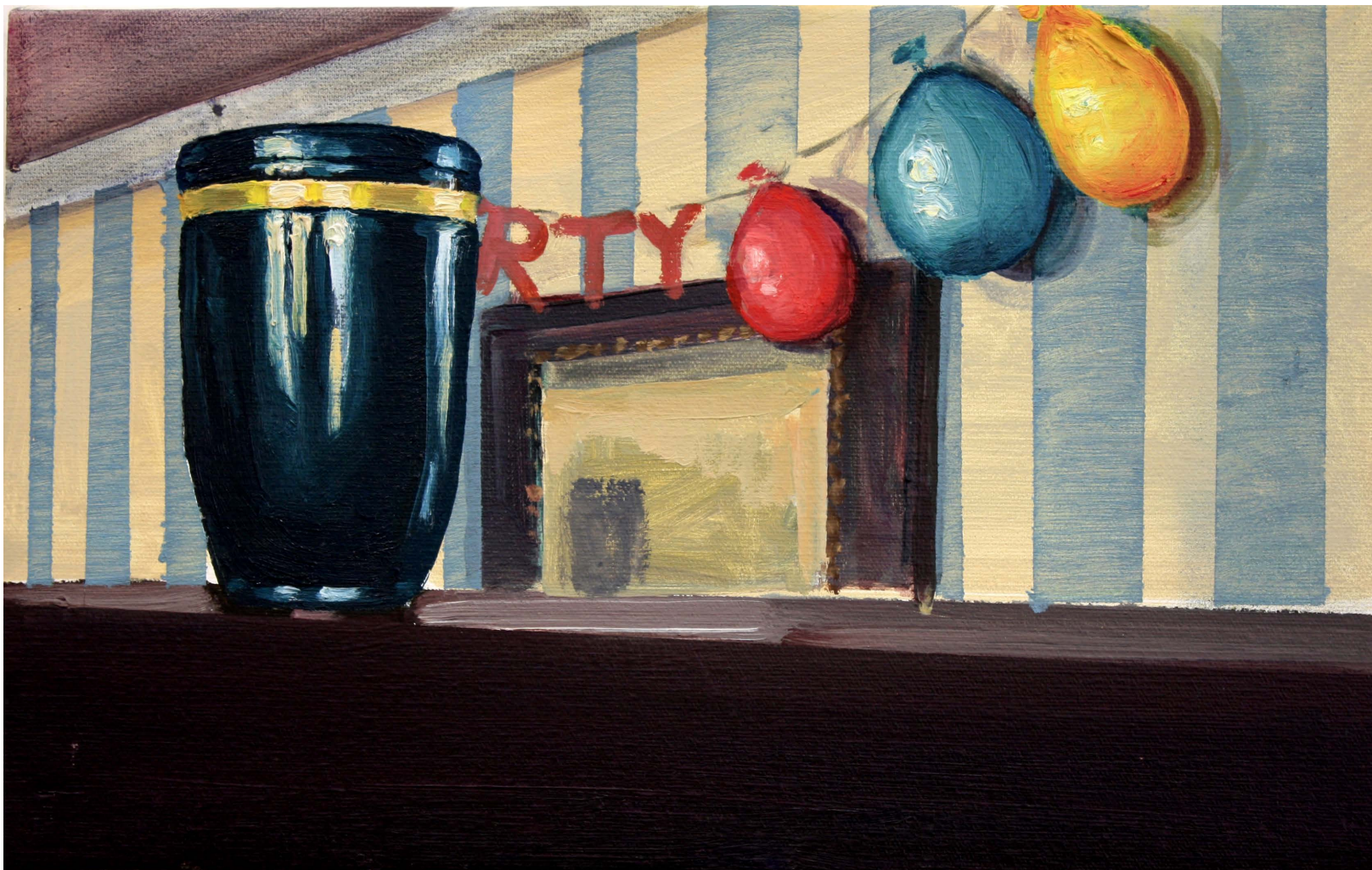


s/t
óleo sobre lienzo
22 x 33 cm
2017



s/t
 óleo sobre lienzo
 40 x 50 cm
 2017

s/t
 óleo y spray sobre lienzo
 30 x 30 cm
 2017



s/t
óleo sobre lienzo
22 x 35 cm
2017



s/t
óleo sobre lienzo
41 x 56 cm
2017

s/t
óleo sobre lienzo
30 x 20 cm
2017





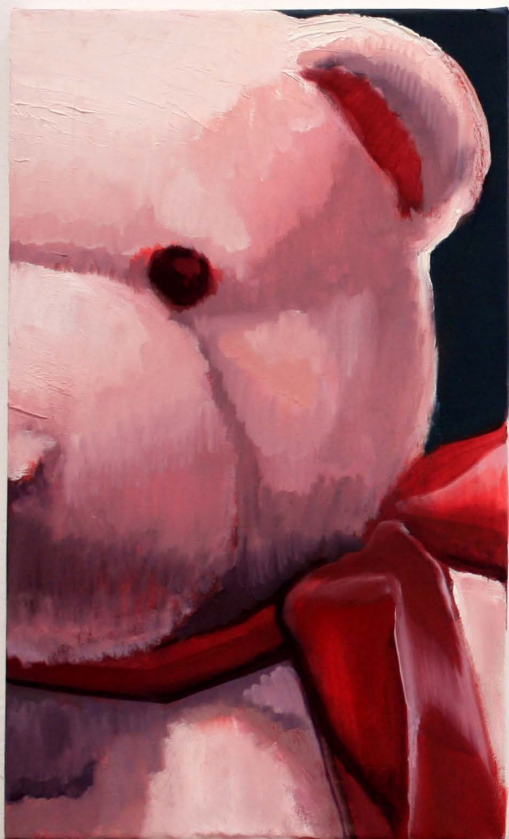
s/t
óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
2017



s/t
 óleo sobre lienzo
 73 x 60 cm
 2017



s/t
 óleo y spray sobre lienzo
 73 x 100 cm
 2017



s/t
 óleo y spray sobre lienzo
 55 x 33 cm
 2017



s/t
 óleo y spray sobre lienzo
 55 x 81 cm
 2017



s/t
óleo sobre tabla
30 x 25 cm
2017



s/t
óleo y spray sobre lienzo
18 x 12 cm
2017



RECUERDO DE

s/t
óleo sobre lienzo
35 x 146 cm
2017



s/t
óleo sobre lienzo
41 x 27 cm
2017



s/t
óleo sobre lienzo
70 x 120 cm
2017